MARÍA FERNANDA, "LA JEREZANA"

(ENRIQUE HERREROS, 1946)

29 ABRIL - 6 MAYO 2022 —— 12:00 H

FLORES EN LA SOMBRA ES UNA INICIATIVA ONLINE DE FILMOTECA ESPAÑOLA QUE PERMITE ACCEDER DURANTE UN TIEMPO LIMITADO A MATERIALES EXCLUSIVOS

VER AHORA

FILMOTECA ESPAÑOLA

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE · icaa

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

MARÍA FERNANDA, "LA JEREZANA" (ENRIQUE HERREROS, 1946)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 29 DE ABRIL AL 6 DE MAYO DE 2022 A LAS 12:00 H

VER AHORA

Tras dos meses de programación en el cine Doré y la inauguración de la exposición "Del escenario a la pantalla", las celebraciones del centenario del nacimiento de José Luis López Vázquez llegan también a nuestro canal de Vimeo. De la misma forma que en las proyecciones en sala y con la exposición, el objetivo aquí es destacar una faceta generalmente desconocida de López Váquez: su carrera como figurinista y diseñador de cine, teatro y otros eventos. Para ello, contamos con una sorprendente película policiaca que López Vázquez rodó, como diseñador de vestuario, a las órdenes de Enrique Herreros, famoso colaborador de la revista "La Codorniz".

ESTA SESIÓN INCLUYE:

- ***MARÍA FERNANDA, "LA JEREZANA"*** (ENRIQUE HERREROS, 1946)

CONTENIDO EXTRA

A modo de material complementario a *María Fernanda "La jerezana"* ofrecemos también acceso a la producción de Filmoteca Española *José Luis López Vázquez. Las mil caras del talento,* realizada con motivo del centenario de José Luis López Vázquez y que cuenta con las intervenciones de Emilio Gutiérrez Caba, Adriana Ozores y Javier Cámara, entre otros.

JOSÉ LUIS LÓPEZ VÁZQUEZ. LAS MIL CARAS DEL TALENTO

LÁPIZ, TINTA, PINCEL Y MÁSCARA

ALBA GÓMEZ GARCÍA
INVESTIGADORA Y ESCRITORA

La trayectoria artística de José Luis López Vázquez (1922-2009) fue tan coherente como accidental e imprevisible. Sus modestos orígenes y las penalidades que añadió la Guerra Civil a su infancia aceleraron la madurez del chico taciturno que, cuando no tenía que trabajar –como administrativo en un laboratorio farmacéutico–, se entretenía copiando los carteles de cine, que lo invitaban a evadirse de las estrecheces económicas, el hambre y el miedo. Era un excelente observador y no le faltaban habilidades como dibujante, pero las prioridades, y no las aficiones, regían los destinos en la inmediata posguerra. Con todo, el inquieto muchacho se procuró un pasatiempo en el teatro universitario, que enredó su porvenir en la "Nueva España" con el legado artístico e intelectual de los vencidos.

Las gentes del espectáculo, técnicos, creadores y artistas –más aún, quienes tenían que disimular su pasado ante la dictadura– se afanaron como nunca en practicar el inevitable y siempre frenético pluriempleo que deparaban el cine y el teatro, cuyos caminos de ida y vuelta se entrecruzaban con más facilidad que hoy en día. El régimen franquista se apresuró a regular ambas industrias para mantener su potencial bajo un enfermizo control ideológico y administrativo. Sin embargo, debieron transcurrir algunos años para engranar y perfeccionar el aparato coercitivo y de encuadre, de modo que, hasta la segunda mitad de los años cuarenta, no vieron la luz diversos reglamentos profesionales, ni el Sindicato Nacional del Espectáculo alcanzó su expansión definitiva. Este breve período ofreció alternativas vitales a los perspicaces, los curiosos, los advenedizos, y –por qué no– a los despistados también, que se unieron al gran gremio de artesanos que era aún el cine y el teatro en España, sin enfrentarse a la necesidad de cursar unos estudios oficiales, ni de obtener un carné habilitador.

En aquella época, López Vázquez constituía el perfecto ejemplo de la irregularidad, la inespecificidad y la precariedad laboral, y su amalgama con grandes dosis de entusiasmo, autodidactismo, adaptabilidad y paciencia. Su escasamente delimitada labor en el Teatro Español Universitario (TEU) y su feliz encuentro con sus "padrinos", el director de escena Modesto Higueras y

MARÍA FERNANDA, "LA JEREZANA" (ENRIQUE HERREROS, 1946)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 29 DE ABRIL AL 6 DE MAYO DE 2022 A LAS 12:00 H

VER AHORA

FICHA TÉCNICA *MARÍA FERNANDA, "LA JEREZANA"*

AÑO: **1946**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **ENRIQUE HERREROS**
GUION: **ENRIQUE HERREROS**

PRODUCCIÓN: **FILMOCÉANO**
INTÉRPRETES: **NATI MISTRAL, JOSÉ PRADA, ELENA CARO, JOSÉ JASPE**
DURACIÓN: **99 MINUTOS**

el pintor José Caballero –afines a los cenáculos intelectuales de la Edad de Plata y antiguos integrantes de La Barraca, de Federico García Lorca– le proporcionaron una formación de base que ayudó al joven a afrontar los primeros desafíos escénicos y cinematográficos. Higueras confió en su intuición y, además de formarlo como actor en la compañía, le encomendó el diseño de los decorados y el vestuario para su repertorio de teatro clásico. Más adelante, recurriría a él como ayudante de dirección. Caballero tampoco obvió el talento y la versatilidad del chico, así que lo guio en sus primeras incursiones plásticas en el ámbito de la comunicación y la publicidad, muchas de las cuales el pintor le consiguió por recomendación. Salió airoso de sus encargos y, por primera vez, aquel muchacho introvertido y circunspecto supo que había encontrado un oficio apasionante al que entregarse. De momento, no le importó demasiado el escaso reconocimiento que la industria dispensaba a la familia de fabulosos artesanos que conformaban los decoradores, los figurinistas, los ambientadores y su cohorte de auxiliares, siempre y cuando estas tareas le permitieran escapar de las angustiosas carencias del pasado.

Pero lo cierto es que, aun cuando su presencia era indispensable en la producción cinematográfica y teatral, este colectivo mestizo de la arquitectura y de las bellas artes malvivía en un entorno en el que directores y productores no siempre podían alardear de una formación escenográfica. En consecuencia, los primeros disfrutaban de cierto libre albedrío y lograban escabullirse de la máxima funcionalista, o se convertían en subsidiarios del desconocimiento de los segundos. El escenógrafo Manuel Mampaso –que también se formó en la cantera del TEU– tenía claro que, aunque él y sus colegas fuesen asimismo pintores, sus actividades en el cine y el teatro los emplazaban en una posición rezagada con respecto a quienes se dedicaban en exclusiva a la pintura, por la razón de someter su arte al servicio de la obra. El López Vázquez escenógrafo ha tardado en ser reconocido, a pesar de su concienzuda labor comprendiendo la naturaleza de las obras en las que trabajó durante casi veinte años: teatro clásico y contemporáneo, cine histórico, comedia burguesa y dramas de toda índole. Seguramente por eso, José Luis López Vázquez –el actor–, no creaba sus personajes pensando solo en la máscara.

El ignorado e infravalorado papel de estos profesionales los arrojaba a navegar en una indefinición laboral que abarcaba el diseño de producción, la decoración y la ambientación, e incluso otras tareas –en el caso de los ayudantes–, que excedían las competencias pactadas. Y, si bien no cobró por todas las actividades que realizó en unos y otros rodajes, López Vázquez decidió permanecer en los platós porque allí sucedían las cosas importantes; y porque era allí donde podía aprender de la nueva hornada de maestros de la ilusión óptica, formados bajo diversos magisterios, teatrales, plásticos, vanguardistas y foráneos. De esta manera, el futuro actor aprovechó sus primeros años para empaparse del buen hacer de gente como

MARÍA FERNANDA, "LA JEREZANA" (ENRIQUE HERREROS, 1946)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 29 DE ABRIL AL 6 DE MAYO DE 2022 A LAS 12:00 H

VER AHORA

LÁPIZ, TINTA, PINCEL Y MÁSCARA

ALBA GÓMEZ GARCÍA

Pierre Schild (*Sucedió en Damasco*, 1942), Luis Santamaría (*Eugenia de Montijo*, 1944; *Alhucemas*, 1947) y Francisco Canet (*Consultaré a Mr. Brown*, 1946). Más adelante, trabajará en igualdad de condiciones con Enrique Alarcón (*La señora de Fátima*, 1951; *De Madrid al cielo*, 1952) y, en el teatro, lo hará con Sigfrido Burmann, Manuel López, Vicente Viudes y con su maestro y amigo, José Caballero.

María Fernanda, "La jerezana" impuso un punto de inflexión en el currículo del insaciable aprendiz por causas diversas. El primer largometraje de Enrique Herreros no se puede clasificar en el catálogo de géneros del cine de la autarquía porque conjuga la literatura popular del sainete y de la novela policíaca con elementos extraídos de modelos cinematográficos tan dispares como el género negro norteamericano, el expresionismo alemán o los melodramas folclóricos de café cantante, taberna y bajos fondos. No es extraño que López Vázquez congeniara con Herreros, pues eran parecidos en lo que a la versatilidad y las inquietudes respecta: el director –que ya era una figura notable en el mundo cultural de la posguerra– también pintaba, dibujaba, diseñaba carteles de cine, escribía en "La Codorniz" y era, entre otras dedicaciones, actor ocasional. Además, poseía una enorme capacidad de intuición, que vaticinó el brillante futuro que aguardaba a López Vázquez lejos de los lápices, la tinta y los pinceles.

Corría el verano de 1946 cuando el joven aterrizó en el equipo de rodaje como figurinista y nuevamente dobló sus funciones para desempeñarse también como segundo ayudante de dirección y auxiliar de decoración. La tarea por hacer no era sencilla, pues *María Fernanda, "La jerezana"* demandaba una minuciosa investigación en torno a los imaginarios que el público de la época reconocía como propios de las muy distintas vetas que colorean la película. El imaginativo López Vázquez, que –como decían de Benito Pérez Galdós sus contemporáneos– siempre prefirió observar en silencio el transcurso de la vida, demostró su conocimiento de la iconografía de las comedias de Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quintero, la imperecedera zarzuela madrileña y los dramones de

José Echegaray. Debió de disfrutar de un rodaje donde su mentor, Francisco Escriñá, diseñó espacios sombríos y amenazantes, dispuestos a jugar al engaño con las apariencias. Memorable es, entre otras, la secuencia del sueño de María Fernanda, en la que emergen los fantasmas del carnaval y del surrealismo, que tanto entusiasmaba al aprendiz. Y es que, en la intimidad, López Vázquez ensayaba a Giorgio de Chirico o a Paul Delvaux, y naturalmente a Salvador Dalí, en cuyo Tenorio participó como actor en 1949 con la compañía del Teatro María Guerrero.

En un momento dado, Herreros propuso a López Vázquez intervenir en la acción. Ya lo hacía, ciertamente, en tanto que la escenografía y el vestuario toman parte en el transcurso de la narración, pero el director lo animó a "cruzar la frontera" de una vez. La oportunidad era extraordinaria, que una cámara de cine fijara su atención en él durante apenas diez segundos; tiempo suficiente para que el actor aficionado convenciera al público de que, además de bocetos, sabía hacer Chaplin. Así, resolvió transformar su fugaz aparición –inadvertida incluso para los títulos de crédito– en una declaración de intenciones, donde el chico más mañoso del rodaje abandona momentáneamente sus obligaciones, se calza un bigote con vida propia e interpreta a un mudo e inofensivo borrachín. El director se lo advirtió, "olvida tus múltiples ocupaciones y oficios, y lánzate". Y aunque luego se dejó ver progresiva y puntualmente en unas cuantas películas, José Luis López Vázquez no saltó al vacío hasta pasados doce años de la ecléctica *María Fernanda*, cuando protagonizó *El pisito* en compañía de Mari Carrillo y Concha López Silva, la diligente e informadísima portera de la vecindad, en la película de Ferreri. Pero su recorrido como actor es, en efecto, otra historia muy, muy larga •

MARÍA FERNANDA, "LA JEREZANA" (ENRIQUE HERREROS, 1946)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 29 DE ABRIL AL 6 DE MAYO DE 2022 A LAS 12:00 H

VER AHORA

Portada del libro *La Codorniz. De la revista a la pantalla (y viceversa)*

Ofrecemos a continuación un extracto del libro *La Codorniz. De la revista a la pantalla (y viceversa)*, escrito por Felipe Cabrerizo y Santiago Aguilar y publicado en 2019 por Cátedra y Filmoteca Española.

Al igual que *El crimen de la calle de Bordadores*, *María Fernanda, "La jerezana"* parte de una idea sacada de la crónica negra, un "suceso de sangre ocurrido en Madrid, al que he cambiado los nombres y la profesión de los protagonistas; pues en su tiempo la cosa armó mucho ruido"[1]. También varía Herreros el final, que queda abierto por el expeditivo método de "administración de justicia y triunfo de la virtud". El operador Luis Muñoz Alcolea y el propio Herreros firman el guion técnico de esta historia ambientada en el Madrid de los años diez, en la que hay una cancionista, un señorito del trueno y un comisario desengañado. Ejerce labores de dialoguista Santiago Aguilar Oliver, mano derecha de Herreros en el departamento de publicidad de Filmófono, escritor cinematográfico y antiguo colaborador literario en *Cinegramas*, donde lo mismo trazaba un perfil de Rodolfo Valentino que realizaba un reportaje sobre el primer día de rodaje de *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina, 1935)[2]. "Santiago escribía con una –entonces moderna– máquina Underwood y, a la par que tecleaba, apoyaba con tal fuerza su pie en el suelo que hacía temblar todo el pavimento. Asimismo, había tenido su coqueteo ante las cámaras interpretando a Amadeo de Saboya en la película de José Buchs *Prim* (1930)"[3].

Para realizar *María Fernanda, "La jerezana"* Herreros crea la productora FilmOcéano, bautizada con este nombre por la homofonía con Filmófono. Esta, por su parte, financia la película mediante un adelanto de distribución. Muñoz Alcolea se hace una vez más cargo de la fotografía. Todo esto cuando puede comenzar el rodaje, que se retrasa algo más de un mes debido a la escasez de negativo. Herreros lo aprovecha para seguir trabajando sobre el guion gráfico, una auténtica obra de arte. Seis meses de dedicación que dan como fruto trescientas cincuenta y seis viñetas en las que se cuenta la película paso a paso: "Comienza el guion por el dibujo en el suelo de una calle. Aparece una sombra en el segundo apunte. La sombra avanza en el tercero. Una escalera. Unos pies que suben por la misma. Otro plano de la escalera. Una puerta. Una mecedora con un gato dormido. Un espejo. Un dibujo, en primer plano, del gato. De esta suerte se va desgranando la teoría imprecisa de imágenes"[4].

En tiempos de caligrafismos varios y telurismo cinematográficos, los primeros compases de *María Fernanda, "La jerezana"* llaman la atención por lo dilatado del esfuerzo. Otros directores emplean estos primeros minutos en captar la atención del público con escenas visualmente potentes –*El escándalo* es uno de los ejemplos más recordados–, pero Herreros realiza una verdadera exhibición de fuerza al prolongar una escena prácticamente muda durante los seis minutos iniciales. Son cuarenta y cuatro planos de duración variable en los que se muestra sin mostrarlo el crimen que sirve de detonante a la investigación policial emprendida por el comisario (José Prada). La acción es relativamente sencilla: una mujer entra en una casa modesta en cuyo

[1] Martín Abizanda, "El humorista Herreros está dirigiendo una película seria", *Cámara,* núm. 88, 1 de septiembre de 1946.
[2] Santiago Aguilar, "Cómo se filma una producción nacional", *Cinegramas,* núm. 39, 9 de junio de 1935.
[3] Enrique Herreros (hijo), *La codorniz de Enrique Herreros,* Madrid, Edaf, 2005, pág. 72.
[4] Martín Abizanda, "El humorista Herreros está dirigiendo una película seria", *Cámara,* núm. 88, 1 de septiembre de 1946.

MARÍA FERNANDA, "LA JEREZANA" (ENRIQUE HERREROS, 1946)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 29 DE ABRIL AL 6 DE MAYO DE 2022 A LAS 12:00 H

VER AHORA

LA CODORNIZ. DE LA REVISTA A LA PANTALLA (Y VICEVERSA) (FRAGMENTO)

FELIPE CABRERIZO Y SANTIAGO AGUILAR

interior la espera su asesina, quien escapa una vez consumado el crimen. Herreros demuestra tener bien aprendida la cartilla del expresionismo: con la colaboración de Muñoz Alcolea arriesga en las sombras intensas, en los reencuadres calculados, en los movimientos de cámara expresivos y en las angulaciones audaces. La mayoría de estos recursos están destinados a no mostrar claramente el rostro de la mujer ni el de su ejecutora, lo que favorece el juego de la fragmentación, pero también el de las sombras e imágenes reflejadas en espejos que son el meollo del relato. Evanescencia de las sombras y dualidad de los reflejos, dos motivos recurrentes en este primer segmento que encuentran eco a lo largo del resto del metraje. La sombra de la asesina se cubre con un pañolón para abandonar el lugar del crimen y la de la mano sobre su cara cobra tanta fuerza metonímica que se constituye en la imagen publicitaria de la película. Mientras la asesina se lava las manos, un plano, cargado de sentido y compuesto con grandes manchas de densa oscuridad, muestra como en un collage bizarro el péndulo del reloj que marca el paso del tiempo y un espejo por cuyo azogue pasa un gato negro, único testigo del crimen.

El recurso de retórico más utilizado en el segmento que estamos comentando es la sinécdoque: pies, manos, siluetas, objetos… Después de consumar el asesinato, las manos de la homicida cogen un quinqué; la mujer se dirige hacia una puerta y la cámara sigue su estela –la luz de la lámpara–, no a ella. Cuando alcanzamos a vislumbrarla, ya casi ha desaparecido tras la cortina; solo vemos de ella un trozo de falda que desaparece. La precisión de esta parada final, acaso dictada por casualidad, confiere una cualidad matemática al resto de la secuencia dotándola de un aire de destino ineluctable. Sin embargo, al arrancar la investigación policial la cadena se dilata. El reconocimiento de la escena del crimen está resuelto en un plano lejano y de larga duración en el que la cámara sigue al policía que lleva el interrogatorio. El comisario, que además no tiene nombre, jamás se implica. Hay una obsesión, sí, pero exclusivamente procedimental: el caso debe ser resuelto y el orden –o su apariencia– restablecido.

Tanto la presentación del sospechoso Ricardo Prado-Rey (José Jaspe, en un papel pensado en un principio para Guillermo Marín) en su casa como su llegada al café cantante donde conoce a María Fernanda (Nati Mistral) están encuadradas a través de espejos, al igual que en el momento en que vierte veneno en una taza de café. María Fernanda es, por tanto, una película de superficies sobre las que se proyecta la vida y la muerte. *María Fernanda* no es *Laura* (*Laura*, Otto Preminger, 1944), porque nada más lejano de la fascinación morbosa del policía interpretado por Dana Andrews que esta embrollada investigación entre Madrid y Jerez que mezcla épocas e, incluso, portavoces. Porque si el protagonismo parece recaer en el comisario –es su voz en *off* la que arranca y clausura la encuesta con una peineta como única pista–, el interrogatorio de Prado-Rey da voz a este en un juego de cajas chinas, en el que todavía se inserta una pesadilla protagonizada por María Fernanda[5]. El empresario ha conocido a la cantante y le ha pedido que vaya a vivir con él en su cortijo jerezano, pero los negocios turbios de Prado-Rey y los celos de su prima María Luisa provocan la separación. Después de una fiesta, María Fernanda se queda dormida. Herreros recurre de nuevo al montaje analítico, alternando planos generales en movimiento en los que se otorga protagonismo al baile y al desplazamiento onírico de María Fernanda en una silla que se desliza movida por una fuerza misteriosa con otros de brevísima duración de unas máscaras goyescas o del rostro de la mujer. Grandes cantidades de humo subrayan la textura vocacionalmente surrealizante de este fragmento, montado al ritmo acelerado de la música compuesta por Jesús García Leoz.

[…]

El presupuesto final es de 1.542.500 pesetas, parte de las cuales van a la construcción en los estudios Roptence de quince decorados tanto interiores como exteriores, porque en la cinta se hace una labor importante de reconstrucción. Los comerciantes, el sereno o el cochero de punto de *María Fernanda* son tipos sacados de las estampas de Cilla, Sancha o Tovar, los tres maestros en el apunte de tipos populares madrileños. Sin obviar el magisterio de Solana –el Solana de los aguafuertes–, siempre presente en Herreros, sorprende esta ausencia de referencias codornicistas trocadas por las de los dibujantes de *Madrid Cómico* y el primer *Blanco y Negro*. Escenas como la de la pelea en el café cantante en el que actúa María Fernanda o las protagonizadas por la pareja de jerezanos borrachos, que son las más deliberadamente cómicas de un conjunto en el que el humor solo se apunta, beben en la fuente de la chispa de fin de siglo.

En *Domingo de Carnaval* Neville recurría a la iconografía de Solana, y en *El crimen de la calle de Bordadores*, el ambiente de Galdós. Se ve que el codornicismo está abusando tanto de las postales finiseculares que ha terminado por invalidarlas como referencia. También los Mihura en *Vidas confusas* y Tono en *Canción de medianoche* se enfrentan a la paradoja de un público tan encodornizado que es incapaz de leer las imágenes sin ironía.

La gacetilla promocional distribuida a prensa y exhibidores por Filmófono recalca que Herreros ha realizado "una película policiaca de largo metraje, completamente serio". No es baladí el subrayado, pues era previsible que el público comenzase a reír apenas viese su nombre en pantalla, y Herreros ya conocía esta experiencia tras haberla padecido años atrás durante su implicación en el proceso de comercialización de *Sor Angélica* (Francisco Gargallo, 1934). El dibujante recuerda cómo todo el equipo vio la *première* de la cinta en pase privado con los ojos arrasados en lágrimas, mientras que en su estreno en el cine Capitol el público se tronchaba de risa. Justo la reacción contraria que obtiene en el circuito de cines de barrio y pequeñas localidades, por no hablar de los récords de recaudación que batió al otro lado del Atlántico.

En el rodaje, que arranca finalmente el 17 de agosto de 1946, Herreros reconoce ante la insistencia de los periodistas que, si bien todos los personajes están concebidos en absoluta seriedad, está incluyendo algunos gags en el plató. Para ello cuenta con la entusiasta colaboración del figurinista José Luis López Vázquez, un apasionado de la interpretación que aún no sabe a qué carta quedarse. O sí, pero entre tanto no le hace ascos a nada. En *María Fernanda, "La jerezana"*, además de actor ocasional, ejerce de ayudante de dirección junto a Abelardo García.

Las fotos del rodaje reflejan un ambiente distendido. En ellas vemos a un Herreros atento al más mínimo detalle, siempre sonriente, en mangas de camisa y sin corbata. Un atuendo tan informal que un periodista que visita el plató se lo hace notar: "Estos son los zapatos más viejos que tengo. Los

[5] Véase también Pablo Pérez Rubio, "María Fernanda la jerezana", en Julio Pérez Preucha (ed.), *Antología crítica del cine español,* Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1997, págs. 205-207.

MARÍA FERNANDA, "LA JEREZANA" (ENRIQUE HERREROS, 1946)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 29 DE ABRIL AL 6 DE MAYO DE 2022 A LAS 12:00 H

VER AHORA

LA CODORNIZ. DE LA REVISTA A LA PANTALLA (Y VICEVERSA) (FRAGMENTO)

FELIPE CABRERIZO Y SANTIAGO AGUILAR

pantalones también los había desechado. Ahora me vienen muy bien para tirarme por el suelo y ver con mis propios ojos la conveniencia de un plano o los efectos de la luz. No comprendo que, porque uno sea director, haya que comprar un *sweater* o una gorra de cuadritos y una pipa. Yo fumo estos puritos"[6].

Esta vigilancia atañe a la posición de un quinqué, a la de un gato que tiene gran importancia en la acción y, por supuesto, a la categorización, interpretación y mínimo gesto de su estrella, Nati Mistral, de la que es representante. Aquí esta, justo "cuando el público pide nuevos valores que le interesen y apasiones", recalcan las gacetillas. Marqueríe en cambio destaca el trabajo de los amigos: Juanito Esplandiú, que hace de criado del chalecito de la Guindalera, "mezcla de personaje de Solana, de paleto y Boris Karloff", y el periodista Juan Sampelayo, "haciendo ¡Uhh! ¡Uhh! al cantaor flamenco". Herreros, claro, se reserva un papelito mudo: el de joyero que vende la peineta.

El dibujante, que o bien es muy fanfarrón o bien muy consciente del paso que está dando, hace cábalas sobre el resultado de la película y afirma que esta debe ser un rotundo éxito o un fracaso de iguales dimensiones. "Detesto los términos medios. Y para hacer una película vulgar no me hubiera molestado en ponerme en mangas de camisa". Uno solo comprende el alcance de esta afirmación cuando ve las fotos de los hermanos Mihura en los platós: zapatos relucientes, abrigos, sombrero flexible...

María Fernanda "La jerezana" se estrena en el Palacio de la Música el jueves 30 de enero de 1947. *RadioCinema* resalta que Herreros trata su película, sobre todo en las primeras escenas, "desde un punto de vista plástico, logrando efectos y contrastes de cines auténtico"[7], y Miguel Pérez Ferrero "Donald", un tanto tibio, destaca la fotografía y da un voto de confianza a las futuras realizaciones de Herreros. A su juicio el quid de la película está en "mezclar lo folklórico con lo policiaco" y salir airoso del intento: "Parece que en un film policiaco había de centrarse todo el esfuerzo por mantener el ánimo tenso en un hilo, o mejor, en un cauce de misterio y angustia, recargando en esto las tintas y sin evasiones hacia otros motivos. Mas Herreros prefirió lo complejo de emplear sugestiones diversas para reunirlas en un todo, cuyo desenlace fuese marcado por el asunto, por el argumento policiaco, en suma"[8].

El Espectador Marqueríe, por su parte, rehúye el enjuiciamiento directo de la película por aquello de que no está permitido hablar bien de los compañeros. Por ello imagina una entrevista con uno de los homúnculos del dibujante. Acuerdan dar un suspenso a la pelea y la persecución con las pistolas pero concede un sobresaliente a la escena superrealista del sueño:

"Nos gusta la danza del tiempo misterioso y ajedrezado del suelo y la toma de planos desde lo alto y las caretas que, al deformarse, marcan las fases de la pesadilla, y el balanceo de la butaca y el personaje inmóvil, mitad armadura y espectro y espantapájaros, y el humo, sobre todo el humo, que como nebuloso telón, cierra con sus blancas ondas al espectáculo, no a manera de cortinaje, sino de oleaje, de esas nubes raras como las que adornan las paredes de este despacho taller"[9].

María Fernanda, "La jerezana" obtiene una calificación de segunda categoría, por lo que recibe dos licencias de importación. El hijo del director afirma que la película "pasó por las pantallas españolas sin pena ni gloria" porque el público "no comprendía que un filme abanderado con ese título tan musical a la española no fuera una película folclórica de esas de rompe y rasga"[10]. A nosotros no puede extrañarnos, pues ya conocemos la relación ambivalente de los colaboradores de la primera *Codorniz* con la españolada ●

"CUENTA CON LA ENTUSIASTA COLABORACIÓN DEL FIGURINISTA JOSÉ LUIS LÓPEZ VÁZQUEZ, UN APASIONADO DE LA INTERPRETACIÓN QUE AÚN NO SABE A QUÉ CARTA QUEDARSE. O SÍ, PERO ENTRE TANTO NO LE HACE ASCOS A NADA. *EN MARÍA FERNANDA, "LA JEREZANA",* ADEMÁS DE ACTOR OCASIONAL, EJERCE DE AYUDANTE DE DIRECCIÓN"

[6] Martín Abizanda, "El humorista Herreros está dirigiendo una película seria", *Cámara,* núm. 88, 1 de septiembre de 1946.
[7] *RadioCinema,* núm. 132, febrero de 1947.
[8] Donald, "Estrenos en los cines – Palacio de la Música: *María Fernanda la jerezana*", *ABC,* 31 de enero de 1947.
[9] El Espectador Marqueríe, "El cine, desde la butaca", *La Codorniz,* núm. 275, 16 de febrero de 1947.
[10] Enrique Herreros (hijo), *La Codorniz de Enrique Herreros,* Madrid, Edaf, 2005, pág. 142.

FILMOTECA ESPAÑOLA

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE | icaa

t.me/filmoteca_es

twitter.com/Filmoteca_es

facebook.com/FilmotecaES/

instagram.com/filmotecaes

vimeo.com/filmotecaespanola

filmotecaespañola.es

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA